



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Dramat (nie)wyrażonego : o doświadczeniu śmierci w twórczości Tadeusza Różewicza

**Author:** Ewa Bartos

**Citation style:** Bartos Ewa. (2014). Dramat (nie)wyrażonego : o doświadczeniu śmierci w twórczości Tadeusza Różewicza W: E. Bartos, M. Kłosiński (red.), "Doświadczając : szkice o twórczości (anty)modernistycznej" (s. 39-54). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Ewa Bartos

## Dramat (nie)wyrażonego O doświadczeniu śmierci w twórczości Tadeusza Różewicza

R.: Toteż ja wcale nie uważam się za przedstawiciela pokolenia.

N.: Naprawdę?

R.: Naprawdę. Reprezentant pokolenia to urząd określony, ze sprecyzowanym zakresem obowiązków, z którego trzeba się wywiązać.

N.: Wydaje mi się, że raczej z określonym bagażem doświadczeń. Ale może uważa Pan, że Pana biografia, wbrew powszechnie przyjętym sądom, odbiega w czymś od stereotypu pokolenia, które Pan reprezentuje?

R.: Przeciwnie. Moje życie przebiegało tak, jak życie wszystkich ludzi urodzonych w 21 roku. Szkoła powszechna, harcerstwo, socalizacja... itd. Wszystko zupełnie przeciętne. Bez odchyień<sup>1</sup>.

Na pytanie Krystyny Nastulanki Tadeusz Różewicz właściwie nie odpowiada. Pomija między innymi najbardziej charakterystyczny fragment biografii, o którym nie zapominają badacze, umieszczając go w gronie „pokolenia Kolumbów”. Urodzony w 1921 roku, należy do generacji, dla której doświadczenie II wojny światowej stało się kluczowe. Roczniakowo problem z przyporządkowaniem twórcy nie istnieje, jednakże gdy weźmiemy pod uwagę podejście pisarza do rzeczywistości, sytuacja zaczyna się komplikować. Stanisław Burkot napisał:

Poezja grobów, ruin, postaw heroicznych i tragicznych w swojej genezie jest romantyczna. Wprzęga doświadczenie generacyjne w porządek historii

---

<sup>1</sup> *Dużo czystego powietrza*. Z Tadeuszem Różewiczem rozmawia Krystyna Nastulanka. „Polityka” 1965, nr 17. Cyt. za: S. BURKOT: *Tadeusz Różewicz*. Warszawa 1987, s. 176.

i przez to nadaje mu sens wyższy. „Synowie powstań” (określenie z wiersza Baczyńskiego) wpisują się w narodowy porządek, odnajdują swoją tożsamość. Różewicz — co należy tu podkreślić — był prywatnie podobny do swoich rówieśników: wziął przecież udział w ruchu partyzanckim, w walce z okupantem. Ale to podobieństwo nie znajduje potwierdzenia w jego twórczości. Motywy partyzanckie, stale obecne w poezji i dramacie, a także w opowiadaniach, nie podlegają dowartościowaniom ideologicznym, patriotycznym czy generacyjnym; ich funkcja jest inna — przynoszą ludzką prawdę o wojnie, mówią o wyzwoleniu się prymitywnych instynktów, o strachu i cierpieniu, o śmieciach przypadkowych i czynach wątpliwych<sup>2</sup>.

Badacz zwrócił uwagę na światopoglądową odrębność Różewicza. Uznał poetę za tego, który nie może być reprezentantem pokolenia, ponieważ nie wywiązuje się z obowiązków względem własnej generacji, stojąc w opozycji do przyjętego sposobu myślenia o II wojnie światowej.

Wrodzona człowiekowi skłonność do porządkowania każe systematyzować. Różewicz uznawany jest — między innymi — za „Kolumba”, kontynuatora myśli romantycznej i awangardowej, nihilistę i stojącego na straży wartości, pacyfistę i AK-owca, twórcę mód literackich i ich pogromcę. Widoczne sprzeczności światopoglądowe nie stanowią przeszkody uniemożliwiającej przyporządkowanie Różewicza do pokolenia dla którego doświadczenie wojny było najważniejsze. Problem z klasyfikacją wynika z postawy, jaką przyjął poeta.

Autor *Kartoteki*, jak sam podkreślał w wywiadzie z Nastulanką, nie przywiązuje wielkiej wagi do obowiązków wynikających z bycia wzorcowym przedstawicielem pokolenia. Poeta sam siebie sytuuje w przestrzeni tysięcy zaangażowanych, anonimowych uczestników życia społecznego, którym przyszło przeżyć wojnę. W przestrzeni „zupełnie przeciętnej. Bez odchyleń”<sup>3</sup>. Nie chce być reprezentantem, lecz członkiem tak rozumianej generacji:

Człowiek przecież został zamordowany w Oświęcimiu. Ja oczywiście mówię „symbolicznie”. Te wszystkie rozważania estetyczne, tomiki, liryki, metafory, „szkoły” — do śmietnika, do worka! Tu nie trzeba porównywać i przenosić. Trzeba dotknąć palcem. Z wściekłości zaciemniam wszystko i szkodzę sobie. [...] Chcę wam powiedzieć kilka słów o moim pokoleniu. „Pokolenie zarażone śmiercią”. Nie tylko zarażone, skonsumowane przez śmierć. Strawione przez śmierć. Żyjemy<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> S. BURKOT: *Tadeusz Różewicz...*, s. 24.

<sup>3</sup> *Dużo czystego powietrza*. Z Tadeuszem Różewiczem rozmawia Krystyna Nastulanka. „Polityka” 1965, nr 17. Cyt. za: S. BURKOT: *Tadeusz Różewicz...*, s. 176.

<sup>4</sup> T. RÓŻEWICZ: *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*. W: IDEM: *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*. Warszawa 1971, s. 193.

Różewicz występuje w imieniu generacji „skonsumowanej przez śmierć”. Poeta „dotyka palcem” trupa, za którego i w którego imieniu przemawia. Powtórzmy raz jeszcze:

Coraz częściej wspominam umarłych. A przecież pisząc o umarłych czy-  
nię to opornie. Chciałem ich pogrzebać i pożegnać w poezji. Kiedy piszę  
o umarłych, do mojego serca zakrada się smutek i trwoga, trwoga przed  
czymś nieokreślonym. Ścisza mi serce i potem znika, rozplywa się w świat-  
le dziennym<sup>5</sup>.

Umarli, których reprezentuje Różewicz, narzucają się poecie i każą  
przemawiać w ich imieniu. Pisanie dla autora *Niepokoju* jest zatem próbą  
pogrzebania zmarłych:

[...] prowadzi wciąż podwójny rachunek, podobnie chyba jak Borowski.  
Rachunek między sobą a swoim pokoleniem. I w imię swego pokolenia —  
z całym światem. Rachunek tego, który przeżył — z umarłymi. I rachunek  
umarłego z tymi, co przeżyli. Dlatego często występuje w podwójnej roli:  
sędziego i oskarżonego [...].

Umarli Różewicza to nie „duchy” — to nieobecność wszelkiego ducha,  
to świadomość, że człowiek jest tylko ciałem i że tym, co ludzkie, jest może  
w nim tylko — pamięć. Pamięć tej prawdy, wobec której wspomnienie oku-  
pacji w tonacji kombatanckiej, partyzanckiej, patriotycznej, romantycznej,  
bojowej jest tak niewspółmierne, że aż cudaczne<sup>6</sup>.

Marta Piwińska, zwracając uwagę na związek poety z umarłymi, włą-  
cza w swoją analizę ekonomiczną perspektywę rachunku i wyrównania  
krzywdy. Tej w liryce poety nie ma. Autor *Niepokoju* mówi z perspektywy  
świadka, a nie oskarżyciela. Jego obowiązkiem jest wypowiedzenie tego, co  
się widziało:

Zmiałem rękopis  
pełen gniewu

Palcami czulszymi od słów  
Prostujesz zmarszczki na moim czole<sup>7</sup>.

Tak jak podmiot wiersza, również jego autor stara się wyzbyć gniewu.  
Pisanie w gniewie w niczym nie pomaga pokoleniu umarłych, tworzy tylko  
naiwną analogię:

<sup>5</sup> T. RÓŻEWICZ: *Tożsamość*. W: IDEM: *Przygotowanie...*, s. 62.

<sup>6</sup> M. PIWIŃSKA: *Różewicz, romantyzm, awangarda*. „Dialog” 1969, nr 7, s. 109–110.

<sup>7</sup> T. RÓŻEWICZ. *Ucieszanie*. W: IDEM: *Poezja*. T. 1. Wrocław 2005, s. 49.

W słowach Różewicza nie ma zgody na aksjologię Strzeleckiego, że „Ich [tj. Niemców — M.K.] świat był światem zanurzonym w grzechu, grzechu śmiertelnym”. Uznanie tej przesłanki za wystarczające uzasadnienie (i usprawiedliwienie) własnego grzechu oznaczałoby zgodę na moralny relatywizm. „Na wojnie życie się bierze, życie się oddaje”, zło jest po obydwu stronach, i nie ma czasu na jego rozpamiętywanie. Gdyby „grzech śmiertelny” leżał wyłącznie po stronie Niemców, wówczas po stronie Polaków musiałaby leżeć pokuta za winy nie popełnione. Takiej prostej dychotomii Różewicz nie ufa<sup>8</sup>.

Kategorie winy i gniewu uruchamiane są wyłącznie w stosunku do żywych, którzy wytwarzają uczucia oparte na ekscytacji:

Takie słowa powinny spływać z pióra (lub długopisu) jak krople krwi, krople ołowiu, tymczasem spływają jak ślina, a w najlepszym razie brudna woda. Okazuje się, że możemy wmówić Muzie, że właśnie piszemy testament i już nie będziemy więcej gadali. Domniemana śmierć nie dociera do Muzy-Słowa. Aby nadać słowom siłę, aby je zdynamizować, rozkołysać — różni fałszerze poezji (są tacy — podobnie jak fałszerze pieniędzy!) wprawiają się w stan egzaltacji. Stwarzają (w swojej wyobraźni) sytuacje krańcowe, w gruncie rzeczy jednak znajdując się w sytuacji „takiej sobie”<sup>9</sup>.

Twórca, który nigdy nie doświadczył obecności śmierci, nie może być przedstawicielem umarłych. Nie może za nich i do nich mówić. Sztucznie stwarzane sytuacje krańcowe zawsze będą powoływały do istnienia nieprawdziwą poezję, nieprawdziwe świadectwo o pokoleniu. Jedynym reprezentantem umarłych może być tylko ten, kto przeżył. Poezja, zdaniem Różewicza, powinna wyrastać z doświadczenia, a nie ze stworzonego sobie nastroju, tym bardziej gdy mamy do czynienia ze świadectwem „pisanym na zamówienie umarłych”. Wartościowanie nie jest wtedy zadaniem piszącego: „Pisarz był tu tylko świadkiem”<sup>10</sup>. Czytelnik ma równie trudne zadanie, musi być szczególnie uważny, ponieważ to do niego należy osąd: „Sąd pozostawiony jest uważnemu czytelnikowi. To on jest sędzią, nie pisarz”<sup>11</sup>.

Jacek Leociak, pisząc o doświadczeniu granicznym, przywołuje wypowiedź Barbary Skargi, podkreślając szczególną, a zarazem niewygodną rolę świadka:

<sup>8</sup> M. KISIEL: *Prawdziwy debiut Różewicza*. W: IDEM: *Przypisy do współczesności*. Katowice 2006, s. 71.

<sup>9</sup> T. RÓŻEWICZ: *Czy szantażowanie muzy jest możliwe i jakie owoce przynosi*. W: IDEM: *Przygotowanie...*, s. 107–108.

<sup>10</sup> T. RÓŻEWICZ: *Kilka słów o noweli „Moja córeczka”*. W: IDEM: *Margines, ale...* Wrocław 2010, s. 89.

<sup>11</sup> Ibidem.

[Barbara] Skarga podkreśla, iż „słowo doświadczenie zawiera w sobie świadectwo. Doświadczenie zatem ma o czymś świadczyć, ten kto doświadcza, jest po prostu świadkiem”<sup>12</sup>.

Doświadczenia wojenne, widok śmierci sprawiają, że Różewicz musi przyjąć postawę świadka. Trauma ocalonego lub raczej pozostawionego przy życiu w chwili, gdy inni odeszli, przywodzi na myśl postać Łazarza:

Ci, którym udało się już wydostać z dołu śmierci i teraz niosą w mroczny i wrogi świat odzyskane życie — mogą mówić albo milczeć. [...] Każda opowieść musi mieć swoich słuchaczy, bez nich staje się jałowa. [...] Milch chce słuchać. Ocalonym jest jednak bardzo trudno znaleźć słuchaczy. Ludzie nie wierzą tym, którzy wyszli z grobu, odwracają się od nich, uważają za wariatów. [...] Rozpacz ocalonych płynie z niemożności przekazania świadectwa<sup>13</sup>.

Paradoksalnie sytuacja Różewicza pod względem emocjonalnym nie różni się od sytuacji ofiar, którym udało się wydostać z dołów masowych rozstrzeliwań. Tak jak ich świadectwa często były odrzucane lub przyjmowane z niewiarą, tak też poeta wielokrotnie z gorzką ironią upomina się o próbę zrozumienia przekazu przez czytelników:

Opowiedzieć mam, jak wygląda życie pozagrobowe poety, życie poety, który zginął. W takiej sytuacji pozagrobowej z tamtego świata mam mówić o mojej koncepcji poezji (liryki). Jestem daleki od tego, aby twierdzenie Honneggera traktować jako jeszcze jeden aforyzm albo żart. Wprost przeciwnie, wierzę, że poeta zginął. Wierzę również w śmierć boga, w śmierć diabła, w śmierć człowieka. Wydaje mi się, że nadszedł czas określenia nowej sytuacji poety i poezji. Jest to nie problem: „poeta i polis”, ale problem: „poeta i nekropol”.

Żeby więc nie wprowadzić zbyt „czarnych”, a przez to samo trochę nudnych, a nawet podejrzanych nastrojów i myśli — ja sam określam się nie jako umarły poeta, ale jako były poeta. Żywy, ale były. W ten sposób ułatwiam wzajemny kontakt, wzbudzę zaufanie. No i uniknę śmiechu. Choć przyznam, że niełatwo rozstać się z moją ideą „tamtego świata”. Miałem chęć opowiedzieć wam o pozagrobowym życiu poety. To było „coś”!<sup>14</sup>

Poeta opuszczający grób, powiązany z nekropolem, a mający przemówić do żywych, narażony jest na śmieszność wynikającą z niezrozumienia.

<sup>12</sup> J. LEOCIĄK: *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*. Warszawa 2009, s. 10.

<sup>13</sup> J. LEOCIĄK: *Doświadczenia graniczne...*, s. 350–351.

<sup>14</sup> T. RÓŻEWICZ: *Sezon poetycki — jesień 1966*. W: *Przygotowanie...*, s. 101–102.

Sarkastyczny ton wypowiedzi uderza prosto w „letniego poetę”, przebierającego się i gotowego — parafrazując Różewicza — wystąpić przed tłumem jako — wzbudzający rozbawienie — stwór z dwiema głowami:

Rany od kul dawały się obmyć i wygoić. Ale ci, którzy wyszli z grobu, nieśli w sobie niezmywalne piętno — „traumę wskrzeszenia”. Dla otoczenia byli już inni, nieodwracalnie odmienieni. Nie można bowiem bezkarnie przekraczać granicy życia i śmierci. Płaci się za to goryczą wiedzy, z którą nie ma co zrobić, wyobcowaniem, stygmatem szaleństwa<sup>15</sup>.

Opowieść o zagładzie musi budzić kontrowersję. Niewyraźność i niemożność wypowiedzenia krzywd zadanych umarłym jest pracą „nad wyraz”:

Co ty robisz  
wyszły z ciemności  
Czemu nie chcesz  
w pełnym świetle żyć

Wojna się we mnie otwiera  
powieka  
milionu rozpadłych lic  
Co tam składasz  
co dźwigasz  
krwią umazany

Składałam słowa  
dźwigam swój czas

Już tak długo  
twoja bezsłoneczna praca  
trwa

Nad wyraz ciężka  
do wypowiedzenia  
jest jedna łza<sup>16</sup>.

Aby wypowiedzieć śmierć pokolenia, należy wznieść się „nad wyraz”, nad literę i granice wyrażalności. Łza jest „nad wyraz ciężka / do wypowiedzenia”, podobnie jak „krwawe znamię”<sup>17</sup>, będące oznaką traumy. Poeta

<sup>15</sup> J. LEOCIAK: *Doświadczenia graniczne...*, s. 354.

<sup>16</sup> T. RÓŻEWICZ: *Nad wyraz*. W: IDEM: *Poezja*. T. 1. Wrocław 2005, s. 405.

<sup>17</sup> Zbigniew Majchrowski interpretuje krwawe znamię jako znak traumy: „W poetyckiej wykładni Różewicza bolesne znamię na czole Konrada to nie alegoryczna plama na duszy czy sumieniu, to nie «piętno Kainowe», ale właśnie trauma — rana zadana przez urodzenie



nie może jednak zaniechać trudu, musi wciąż podejmować „bezsłoneczną pracę”. Powinnością ocalonego świadka-poety jest „składanie słów”, „dzwiganie swojego czasu”, przekazywanie świadectwa o tych, którzy odeszli:

Umarli zaludniają moje życie. Zaczynają żyć życiem bujnym w krajobrazie mojej pamięci. Wspomnienia piętrzą się coraz wyżej jak kurhany. Zostały jakieś listy, kartki, życzenia, jakieś ostatnie słowa, spotkania, wywiady, zamierzenia, które nigdy nie będą realizowane. Czy mam pisać księgę umarłych? Czy nie lepiej pogrzebać i odejść w przeszłość? Kogo obchodzi jeszcze Ignacy Nikorowicz? Kto o nim myśli, kto złoży kwiaty na jego mogile? Samotny odszedł w śmierć<sup>18</sup>.

„Nad wyraz” trudno jest wypowiedzieć rachunek za zmarłych, zwłaszcza gdy nasze mieszkanie znajduje się w „nekropolii”, domu umarłych, zbudowanym z pamiętek i skrawków. Poetycka przestrzeń Różewicza często interpretowana jest jako śmietnik:

Otchłanią Różewicza jest rosnący śmietnik: „Śmietnisko «jak morze», od brzegu do brzegu. Śmietnisko aż po horyzont. [...] Może pobojuwisko. Olbrzymi śmietnik. Poligon. Nekropol”<sup>19</sup>.

Podobieństwo śmietnika i nekropolii jest kontrowersyjne. Aby postawić znak równości, należałoby uznać, że cmentarze to miejsca, gdzie składa się odpady ludzkie. Taka perspektywa nie jest obecna w poezji Różewicza. Przeciwnie, każdy przedmiot, jaki napotyka poeta, jest znaczący, zawiera w sobie własną opowieść, która musi być wyrażona. „Wspomnienia piętrzą się coraz wyżej jak kurhany” — pisze Różewicz. Wymieniając standardowe przedmioty, kartki, „odpadki”, buduje z nich „kurhany”. Zwyczajne przedmioty stanowią znak obecności niezwykłego, są świadectwem „braku” ich użytkowników.

Deszcz jest samotny

tak po tej wojnie  
ze wszystkim  
echo pełno odpadków<sup>20</sup>.

się poeta, nieuleczalna skaza, która — jak dowodzi L.A. Fiedler — jest nieodrodnym elementem archetypu Poety, znakiem tej szczególnej, osobnej, napiętnowanej kondycji. Poeta, wieszcz, prorok zostaje naznaczony już to ślepotą, już to epilepsją, już to gruźlicą, już to chorobą duszy (każda epoka odciska swoją charakterystyczną pieczęć) — na podobieństwo mitycznego lekarza, który jak antyczny Chiron sam jest śmiertelnie zraniony. Motyw okaleczonego artysty przewija się przez całą twórczość Różewicza, stanowi jeden z wciąż ponawianych obrazów” (IDEM: *Poezja jako otwarta rana. Czytając Różewicza*. Gdańsk 2000, s. 111–112).

<sup>18</sup> T. RÓŻEWICZ: *Tożsamość*. W: IDEM: *Przygotowanie...*, s. 62–63.

<sup>19</sup> Z. MAJCHROWSKI: *Poezja jako otwarta rana...*, s. 45.

<sup>20</sup> T. RÓŻEWICZ: *Obcy*. W: IDEM: *Poezja...*, T. 1, s. 73.



Resztki, które pozostają po wojnie, są znakiem straszliwej nieobecności ludzi. „Echo pełne odpadków” każe zwrócić uwagę na osobę mówiącą. Podmiot rozmawia sam z sobą. Trauma powraca we wspomnieniach jak echo, które nie ma się od czego odbić. Ocalony, pełen „odpadków”, czeka na możliwość wyrażenia. Różewicz jako świadek zawieszony jest pomiędzy dwiema sferami — przestrzenią umarłych i żywych. Jego zadaniem jest ciągle wypowiadanie się w imieniu tych, którzy odeszli:

patrzac na słoneczniki  
 myślę o korzeniach  
 co pogrzebane w ziemi  
 prą do słońca  
 nie znają  
 światła  
 korony<sup>21</sup>.

Poeta-swiadek ma obowiązek spoglądać na „korzenie”, przemawiać w imieniu martwych. „Wojna, rozrywając tkanę codzienności, stawia człowieka wobec zagrożeń ostatecznych” — pisze Jacek Leociak<sup>22</sup>. Kondycja poety, który doświadczył sytuacji granicznej, uzależniona jest od tego, w jaki sposób odnajdzie się w warunkach „po zagładzie”. Różewicz odnajduje się w nowej przestrzeni, a pomimo to spogląda w głąb na tych, którzy „nie znają światła korony”. Nie ma w tym nic nihilistycznego, w końcu — „ziemia czasem odsłania trupy i ta realna sytuacja staje się źródłem jednej z podstawowych metafor opisujących doświadczenie XX-wiecznej makabry”<sup>23</sup>. Jest to także powód, dla którego autor nie może zapomnieć o ciałach pozostawionych bez pochówku, o wszystkich, którzy umarli. Nic w tym dziwnego i nihilistycznego, w końcu już Giambattista Vico podkreślał, że małżeństwo, religia i pogrzeb są trzema fundamentalnymi zachowaniami charakterystycznymi dla człowieka. Leociak, komentując teorię Vico, zwraca uwagę na transgresyjny charakter doświadczenia II wojny światowej:

[...] Jak zaznaczał, słowo *humanitas* pochodzi od *humando* — grzebanie. Zatem odchodzenie od kulturowych rytów regulujących zachowania wobec martwego ciała i pogrzebu oznacza wchodzenie w stadium nie-ludzkie, zezwierzęcenie<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> T. RÓŻEWICZ: *Korzenie*. W: IDEM: *Poezja*. T. 2. Wrocław 2006, s. 195.

<sup>22</sup> J. LEOCIĄK: *Doświadczenia graniczne...*, s. 33.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 307.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 312.

## Zezwierzęcenie, którego świadkiem jest Różewicz:

Różowe ideały poćwiartowane  
Wiszą w jatkach

W sklepach sprzedają  
maski błaznów  
pstre pośmiertne  
zdjęte z naszych twarzy  
którzy żyjemy  
którzy przeżyliśmy  
zapatrzeni  
w oczodół wojny<sup>25</sup>.

„Poćwiartowane ideały”, o których pisze Różewicz, odnoszą się do tych, „którzy przeżyli”, ale także do społeczeństwa, które „kupuje” i „ogląda” „maski błaznów”, znajdujące się w sklepach. Jeśli poeta, zapatrzony w „oczodoły wojny”, mówi w imieniu pokolenia umarłych, nie robi tego z nihilistycznych pobudek, ale ze względu na „różowe ideały poćwiartowane”. Pozbawiony złudzeń, na nowo każe czytelnikowi odkryć humanizm, który po zagładzie nie może wyglądać tak samo. Gorzka ironia uderza tutaj bezpośrednio w uczestników spektaklu, w obserwatorów kupujących tragedię jak towar. Jak mięso zwierząt na targowisku — w jatkach, społeczeństwo kupuje opowieści o zagładzie.

Problem recepcji wielkiej wojny fascynuje i niepokoi Różewicza od lat. To, co w 1947 roku poeta wyraził w formie metaforycznej, powtórzył dobitnie w *Wycieczce do muzeum*:

— Panie przewodniku, a gdzie jest ta sala, co to doświadczali na kobietach eksperymenta? — Nic tam nie ma, puste sale, zdaje się, że teraz zamknięte<sup>26</sup>.

Obóz w Oświęcimiu przeraża nie ciężarem masowej zagłady, jaka tam się dokonała, lecz sposobem podejścia odwiedzających do miejsca zbrodni wojennej. Osoby odwiedzające muzeum zachowują się tak, jakby wchodziły do gabinetu osobliwości. Żądni „pstrych pośmiertnych masek błaznów” nie mają świadomości, że znajdują się w samym centrum zbiorowego grobu:

Dorośli i dzieci zaglądali do wnętrza drewnianej skrzynki, na ziemi pokrytej chwastami leżały papierki, ogryzki owoców, pudełka od papierosów<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> T. Różewicz. *Jatki*. W: IDEM: *Poezja...*, T. 1, s. 92.

<sup>26</sup> T. RÓŻEWICZ: *Wycieczka do muzeum*. W: IDEM: *Wycieczka do muzeum*. Warszawa 1972, s. 24.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 18.

Sposób zwiedzania muzeum świadczy o nieuświadamianiu sobie, czym był Oświęcim. Wesoła gromada zagląda do skrzyni pod szubienicą z nadzieją, że „organizatorzy” zadbali o specjalne atrakcje, i znajduje odpadki. Pozostawione przez innych zwiedzających śmieci stanowią *à rebour* — ślad obecności znudzonych wycieczkowiczów.

Różewicz mówi o braku empatii. Współczesny człowiek nastawiony jest na zabawę, spodziewa się wesołego *dance macabre*, wpisanego w konwencję scenicznego wystąpienia. Bohaterowie opowiadania wchodzą w przestrzeń, w której dokonała się masowa zagłada na wielu poziomach, także na poziomie języka. Załamanie języka dokonuje się już w samym tytule opowiadania, poeta opisuje „wycieczkę do muzeum”, a nie miejsce masowej kaźni. Znak nie odpowiada tu desygnatowi, przecież nie można winić kogoś za zachowanie radości w chwili oglądania ciekawych eksponatów. Muzeum sztuki, muzeum historii naturalnej to miejsca ciekawe, sprawiające zwiedzającym radość. Dlaczego muzeum w Oświęcimiu miało być inne? Dramat Agambenowskiego niezrozumienia i niewypowiedzenia rozgrywa się na każdym poziomie języka, dodajmy, organizującego zbiorową nie-świadomość zwiedzających. Dzieci, dorośli, staruszkowie przychodzą do muzeum skuszeni i oczarowani wstrząsającym spektaklem. Leociak pisze:

Trup jest nieczysty, odrażający i poddany ohydному rozkładowi. Jest zarazem fascynujący i pociągający. Odruch repulsji wydaje się zdrowy i normalny, kulturowo osadzony w rejonach jasnych. Odruch ataksji bywa skrywany i tłumiony, zepchnięty w rejon perwersji i mroku<sup>28</sup>.

W świecie przewróconych wartości zasada Vico, odnosząca się do podstawowych praw człowieczeństwa, przestaje funkcjonować. Zwiedzający nie działają refleksyjnie, wręcz przeciwnie, ich zachowanie przybiera chorobowy kształt ataksji. Ich pragnienie odnalezienia trupa nie jest powodowana chęcią pochowania go. Zwiedzający znajdują się po stronie perwersji, w groteskowy sposób manifestując niezadowolenie. Dla widzów uczestniczących w wycieczce to, co znajduje się w Oświęcimiu, jest za mało wstrząsające, nie przynosi wystarczających wrażeń. Różewicz ukazuje w gorzko-ironicznej tonacji rozradowane towarzystwo, które staje się nerwowe, ponieważ nie otrzymuje za cenę biletu obiecanego trupa. „Mamo, tu nic nie ma, takie muzeum, ja już chcę iść, kiedy pojedziemy” — pyta zniecierpliwione dziecko<sup>29</sup>, a kilka pomieszczeń dalej inny zwiedzający dopytuje: „Gdzie są te włosy, mówili, że tu są włosy, a ja tu żadnych włosów nie widzę. Ignasiu, czy nie wiesz, gdzie są te protezy i włosy?”<sup>30</sup>. Naiwne — wstrząsające swoim

<sup>28</sup> J. LEOCIĄK: *Doświadczenia graniczne...*, s. 269.

<sup>29</sup> T. RÓŻEWICZ: *Wycieczka do muzeum*. W: IDEM: *Wycieczka do muzeum...*, s. 20.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 19–20.

zimnem — pytanie dotyka jednego z najbardziej okrutnych doświadczeń powojennych. Pokolenie umarłych, w imieniu których przemawia poeta, to także ci, po których pozostała straszliwa pustka.

Brak ciała to brak dowodów — powoduje stratę nie do wypowiedzenia. Zwiedzający, znajdujący się po stronie *ratio*, dopominają się o ciała, bez których nie ma zbrodni. Gdy po milionach spalonych pozostaje nicość i woła o swoje uobecnienie, poeta pisze *Wycieczkę do muzeum*:

— A kiedy pójdziemy do Brzezinki? Daleko to?

— Będzie dwa kilometry. Tam to dopiero było. W Brzezince nie ma kompletnie nic. Nic a nic. Nie wiem, czy warto chodzić<sup>31</sup>.

Brak ciała rodzi „brak” w przestrzeni duchowej, a więc także ogranicza możliwości współodczuwania:

W świetle jesiennego słońca spadają liście z drzew, bloki są wewnątrz odnowione i czyste. Na ścianach jednego z bloków wiszą fotografie zmarłych i zamordowanych. Kobiety i mężczyźni. Twarze wiszą w mrocznym korytarzu. Patrzą w dzień i w nocy. W nocy, kiedy w muzeum nie ma ludzi. Twarze ich bez przerwy wydzielają cierpienie, którego już nie ma w muzeum<sup>32</sup>.

Przedmioty oderwane od swojej pierwotnej funkcji tracą użyteczność: grzebień, ubrania, buty czy zdjęcia dla uczestników „wycieczki” stanowią nieuporządkowaną, nieatrakcyjną masę odpadków. Brak użyteczności jest jednak paradoksalny: „W nocy, kiedy w muzeum nie ma ludzi. Twarze ich bez przerwy wydzielają cierpienie, którego już nie ma w muzeum”. Cierpienie jest stałe, zwiedzający nie są w stanie go dostrzec. I tak jak bohaterka innego opowiadania Różewicza nastawieni są na wstrząsające przeżycia, które wywołać może tylko odpowiednia dekoracja:

Opowiadam jeszcze o tym, że w jednej z wycieczek, przybyłych z „tamtej strony oceanu” w celu obejrzenia muzeum oświęcimskiego, znalazła się kobieta, która wyraziła wobec przewodnika swoje rozczarowanie z powodu małej atrakcyjności eksponatów, małej ich ilości i nieefektownego urządzenia muzeum. Była przygotowana na bardziej wstrząsające przeżycia. Niestety, nie można było zadowolić wymagań owej turystki, mało pozostało w Oświęcimiu po zamordowanych. Są tam tylko resztki bezwartościowych przedmiotów, zmagazynowanych włosów i nędznej odzieży, bloki mieszkalne, kuchnie i magazyny<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 23.

<sup>32</sup> Ibidem, s. 26.

<sup>33</sup> T. RÓŻEWICZ: *Kartki z Węgier*. W: IDEM: *Proza*. T. 2. Wrocław 2004, s. 247–248.

Brak rodzi potrzebę uzupełnienia. Przestrzeń pusta natychmiastowo zostaje zagospodarowana:

Salka, w której wyświetlane są filmy, jest mała. Między krzeselkami kręca się dzieci. Dorośli zasłaniają im obrazy... — Nic nie widzisz? — pyta chłopca zatroskany ojciec. — Nic tu nie będziesz widział, idź do przodu, do babci. — Na oknach zielone zasłonki. Już na ekranie ukazują się pierwsze czarnobiałe obrazy. Więźniowie. Trupy. Pielęgniarki. Żywe trupy. I znów całe stosy trupów. Dzieci, pielęgniarki. Lekarze. Żołnierze radzieccy. Obrazy drgają. Film się kończy. [...] Muszę powiedzieć, że grupy często zachowują się tak, że trzeba upominać [...] Po prostu bawią się i śmieją. Lecz taka jest młodzież, gdyż nie wie, co to jest wojna<sup>34</sup>.

Film, który oglądają zwiedzający, wyjaśniając, zaciemnia znaczenie, gdyż nastawia odbiorcę tylko i wyłącznie na przeżycie estetyczne. Bohaterowie Różewicza pragną spektaklu, nie chcą oglądać prawdziwej przestrzeni infernalnej, przestrzeni nie-zrozumienia. Aby zrozumieć, muszą stworzyć *symulacrum* życia:

Niepamięć o Zagładzie sama stanowi jej część, gdyż jest ona w równym stopniu zagładą pamięci, historii, społeczeństwa itp. [...] Niepamięć jest jednak nadal zbyt niebezpieczna, należy zatem wymazać ją poprzez pamięć sztucznie wytworzoną (dziś wszędzie sztuczne pamięci wymazują pamięć ludzką, wymazują ludzi z ich własnej pamięci). Owa sztucznie wytworzona pamięć jest ponowną inscenizacją Zagład — lecz jest już późno, o wiele za późno, aby mogła ona wywołać prawdziwe poruszenie... [...] Każemy Żydom przechodzić już nie przez piece krematoryjne czy komory gazowe, lecz przez taśmę filmową, dźwięk i obraz, przez katolicki ekran i mikroprocesor. Zapomnienie, unicestwienie, które osiąga w ten sposób wymiar estetyczny [...] <sup>35</sup>

Odbiorca współczesnego świata (dla Baudrillarda i Różewicza) uwikłany jest w grę nadrealności. To, co realne, przestaje wystarczać, stąd potrzeba nadrealnego, bardziej rzeczywistego niż sama rzeczywistość. Nic dziwnego, że po zastąpieniu realnego nadrealnym pozostaje szczególna pustka. Inscenizacja, która ma uchronić nasz racjonalny, dążący do wyjaśnienia za wszelką cenę umysł przed niepewnością i niezrozumieniem, zabija wszelki sens i znaczenie:

<sup>34</sup> T. RÓŻEWICZ: *Wycieczka do muzeum*. W: IDEM: *Wycieczka do muzeum...*, s. 19.

<sup>35</sup> J. BAUDRILLARD: *Symulakry i symulacja*. Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2005, s. 65. Zob. także M. KŁOSIŃSKI: *Broniewski w sferze symulacji*. W: *Broniewski*. Red. M. JOCHEMCZYK, S. KĘDZIERSKI, M. PIOTROWIAK, M. TRAMER. Katowice 2009, s. 30–40.

Niech państwo sobie kupią, to ciekawe książki, jest co poczytać. Opis wszystkiego: wywózki, przywózki i spalenia. Dużo jest obrazków do oglądania. Naprawdę można się popłakać przy czytaniu tych opisów<sup>36</sup>.

Wzruszenie wywołane inscenizacją jest tylko symulacją prawdziwych uczuć, których bohaterowie nie są w stanie doświadczyć. Różewicz zwraca uwagę na niewystarczalność języka do wyrażenia otaczającej nas przestrzeni. Sam znajduje się w impasie, jako świadek i poeta ma obowiązek opowiadać, jednocześnie dostrzega ułomności i bezsens wynikający z tworzenia opowieści. Rozdarcie pomiędzy „zlecającymi opowieść” a opowiadającym i słuchającymi historii tworzy przestrzeń, w której komunikacja zostaje zakłócona. Dlatego też informacja, jaką ma do przekazania pisarz, nie może być opowiedziana w tekście bezpośrednio przez niego. Na granicy języka znajduje się prawda o pokoleniu trupów i o ułomnej formie jego reprezentacji. Różewicz wciela się w narratora wszechwiedzącego. Pozbawione emocji sprawozdanie kontrastuje z pełnym emocji zachowaniem zwiedzających. Emocji spowodowanych przez wytwarzaną w muzeum stymulującą „symulację”.

Opowieść poety nie zawiera w sobie oceny. Autor oddaje głos przewodnikowi. Spada na niego obowiązek przekazania wiedzy zaciekawionym ludziom. Jest to zadanie niełatwe, obciążające opowiadającego:

Przewodnik, były więzień obozu, ma najlepszą wolę. Rzeczowe informacje, cyfry, kilogramy odzieży, włosów kobiecych, tysiące pędzli do golenia, szczotek i misek, miliony spalonych ciał przeplata uwagami moralnymi, filozoficznymi, aforyzmami własnego wyrobu, cytataми z lektur i tak dalej. Chce zbliżyć zwiedzających do tego „piekła”, które otwierało się za bramą muzeum. Ciągłe podkreśla, jakby się zresztą tłumaczyć przed zwiedzającymi, że to wszystko, co się teraz w muzeum znajduje, jest tylko częścią i nie można tego opisać, co się tu działo<sup>37</sup>.

Pozostawienie przewodnikowi obowiązku opowiadania jest strategią, która pozwala ukazać rozgrywający się dramat języka. Po muzeum oprowadza bowiem „były więzień obozu”, świadek wstrząsających wydarzeń. On także nie jest w stanie wyrazić doświadczenia obozowego, spada na niego jednak obowiązek opowiedzenia o tym, co przeżył. Przewodnik za wszelką cenę chce przekazać świadectwo. „Chce zbliżyć zwiedzających do tego „piekła”, które otwierało się za bramą muzeum”. Chęć opisania jest w tym przypadku równie zaskakująca jak chęć oglądania zwiedzających. Przewodnik odczuwa lęk przed pozostawieniem pustki, niewypowiedzeniem tego, co się działo w obozie. Niepewność w stosunku do możliwości

<sup>36</sup> T. RÓŻEWICZ: *Wycieczka do muzeum*. W: IDEM: *Wycieczka do muzeum...*, s. 28.

<sup>37</sup> Ibidem, s. 22–23.

przekazania zwiedzającym świadectwa ciągle towarzyszy opowiadającemu, który wie, że „nie można tego opisać, co się tu działo”. Pragnienie przekazania opowieści przeszkadza opowiadającemu, powodując szумы komunikacyjne. Przewodnik, chcąc zagwarantować prawdziwą opowieść, powodowany najprawdopodobniej obawą przed jej niezaakceptowaniem, tworzy hiperopowieść, w której nie można pozwolić sobie na milczenie. Stąd milionowe liczby, przedmioty, które muszą zaciekawić zwiedzających, aforyzmy i wierszyki. Poeta, pozostając na marginesie całej opowieści, zrzuca odpowiedzialność za klęskę wysłownienia na przewodnika, który zaczyna funkcjonować jak telewizyjny prezenter, pokazujący zwiedzającym nowe, mogące przykuć uwagę bibeloty:

— Proszę razem, proszę się nie rozchodzić, bo państwo nie usłyszą moich wyjaśnień...

— Ma rację, tu nie można chodzić tak, byle jak, musi ktoś wszystko wyjaśnić<sup>38</sup>.

Pragnienie wyjaśnienia, przekazania wiedzy tworzy groteskową przestrzeń, w której wszystko musi być skonkretyzowane:

— Cicho być, słuchaj, co pan mówi... — pójdziemy teraz przez bramę i obejdziemy całe muzeum, wszystko zobaczymy i wszystko opowiem... wszystko będzie, wszystko, choć tu zostały tylko niewielkie ilości i są one jakby symbolem...<sup>39</sup>

Przewodnik zarzeka się, że wszystko wyjaśni. Zobowiązanie nie może być spełnione. W powtarzanym jak mantra „wszystko opowiem” zawiera się „brak”:

wartość świadectwa zasadza się w istocie na tym, czego w nim brakuje, w samym jego centrum tkwi to, czemu niepodobna dać świadectwa, to, co podważa wiarygodność ocalonych. [...] Ocalali jako pseudoświadkowie przemawiają zamiast nich, w ich imieniu: dają świadectwo brakującemu świadectwu. [...] Ten, kto bierze na siebie brzemień dawania świadectwa w ich imieniu, jest świadom tego, iż musi świadczyć przez wzgląd na niemożność dania świadectwa<sup>40</sup>.

„Dobre chęci” byłego więźnia obozu doprowadzają go do sytuacji patowej. Pragnienie wypowiedzenia prawdy zabija opowieść. Różewicz

<sup>38</sup> Ibidem, s. 25.

<sup>39</sup> Ibidem, s. 21.

<sup>40</sup> G. AGAMBEN: *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek (Homo sacer III)*. Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2008, s. 33–34.



„wystawia” swojego bohatera na klęskę, aby — jego kosztem — „ocalić” opowiadaną przez siebie historię. Przewodnik nie ma świadomości istnienia paradoksu opisywanego przez Agambena — i nie może mieć. Aby świadectwo przekazywane przez Różewicza w *Wycieczce do muzeum* miało sens, poeta tworzy swoje *alter ego*, starające się za wszelką cenę opowiedzieć wszystko, pokładające nadzieję w swojej opowieści. Przewodnik produkuje sensory, gada bez opamiętania. Poeta wie, że mówienie o doświadczeniu śmierci jest pracą „nad wyraz”, „świadctwem przez wzgląd na niemożność dania świadectwa”.

Zapisywanie doświadczenia granicznego jest ciągłym szukaniem języka wyrazu. Leociak w epilogu swojej książki napisał:

Nieustannie szukam języka, którym można o tym mówić. [...] Trauma nie jest przeszłością, lecz „dzieje się” tu i teraz, jest odgrywana wciąż na nowo, dlatego nie poddaje się do końca rygorom dyskursu akademickiego<sup>41</sup>.

Niepokój badacza jest także wątpliwością Różewicza, która każe mu co chwilę żonglować stylami i sposobami wypowiedzi. Przetwarzać i przebudowywać już raz opowiedziane historie. Wciąż „na nowo” świadczyć za tych, którzy sami nie mogą opowiedzieć o sobie:

to on  
ten dobry chłopiec  
zmienił się  
w rzecz  
co milcząca  
wychodzi z wody  
i rozdziera matkę<sup>42</sup>.

Tego, „kogo tu nie ma”, może opowiedzieć tylko ten, „kto jest”. Banalna konkluzja wynikająca ze skrajnych doświadczeń zawsze budzącego grozę „braku” zdaje się fascynować także poetę, który wciąż na nowo opowiada „oddzielne zjawisko”:

Moje Nic nie ma nic wspólnego z acedią mnicha, nie ma kształtu czaszki. Ma kształt metropolii, ma kształt współczesnej cywilizacji. Moje Nic nie stoi nad dołem i nie załamuje rąk, razem ze mną zdziera kartki kalendarza. Ono jest samym życiem. Ono interesuje się sytuacją w Nigerii, gdzie tygodniowo umiera z głodu trzy tysiące niewinnych istot. [...] Moje Nic walczy z pesymizmem i optymizmem jako oddzielnymi zjawiskami. Optymizm i pesymizm łączą się w nim w jedno<sup>43</sup>.

<sup>41</sup> J. LOCIĄK: *Doświadczenia graniczne...*, s. 363.

<sup>42</sup> T. RÓŻEWICZ: *Kogo tu nie ma*. W: IDEM: *Poezja...*, T. 1, s. 384.

<sup>43</sup> T. RÓŻEWICZ: *Nic, czyli wszystko*. W: IDEM: *Przygotowanie...*, s. 119–120.

Ewa Bartos

**The Dreama of the (Un)expressed:  
On Experiencing Death in the works by Tadeusz Różewicz**

Summary

The article is an attempt to interpret the works by Tadeusz Różewicz from the angle of belonging to a generation "consumed by death". The dead — represented by Różewicz — impose themselves on the poet and order him to speak on their behalf. In this sense, poetry is work to the benefit of those who have passed away, an attempt to express the language of the inexpressible.